

“REGIA VICTORIA” O MÁS ACÁ DEL FANTASMA
(ENCUENTROS CON LO REAL EN LA PESQUISA)

POR

GABRIEL RIERA
Princeton University

[...] el sol y la muerte, dicen, nadie puede mirarlos de frente, pero a la *distorsión sin nombre* que pulula en el reverso mismo de lo claro [...] todo el mundo prefiere ignorarla.

Juan José Saer, *La pesquisa* (28, énfasis mío)

Le réel? C’est ce qui résiste, insiste, existe irréductiblement, et se donne en se dérochant comme jouissance, angoisse, mort ou castration.

Serge Leclaire, *Démasquer le réel* (11)

I. “POR LA VUELTA” O POR UNA CRÍTICA NO CULTURAL DE LA CULTURA

En *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer el lector reencuentra algunas de las coordenadas reconocibles de su universo ficcional y el repertorio de personajes que recurren a lo largo de su obra. El relato se focaliza en Pichón Garay quien, después de veinte años de ausencia, vuelve a la “zona” y se hace cargo de un relato, el de los parisinos crímenes de la plaza León Blum y de la investigación conducida por el inspector Morvan. Llamativo en este relato de corte policial (cuyos hechos, según Pichón, “transcurrieron en mi barrio” y “salieron en todos los diarios”)¹ es la abundancia de frases de tenor evaluativo sobre la sociedad parisina en la que éste reside y en la que transcurre la historia que refiere: “bien al abrigo en los anocheres de invierno [...] los que en otras épocas habían nacido para ser personas y ahora se habían transformado en meros compradores, en unidad de medida de los sistemas trasnacionales de crédito, en fracciones de los puntos de audiencia de la televisión y en blanco sociológica y numéricamente caracterizados de las tandas publicitarias [...] confundían el mundo con un archipiélago de representaciones electrónicas y verbales” (32).

Recordemos que la investigación de Morvan se desarrolla en vísperas de Navidad, una fecha que arroja un dato esencial sobre la cuestión del sentido y la de su búsqueda (“encarnación del Verbo en el hombre”) y que, si bien la crítica de la sociedad de consumo

¹ Juan José Saer, *La pesquisa*, 18. De aquí en adelante toda referencia a este texto será dada parentéticamente en el cuerpo del ensayo.

y del espectáculo aparece motivada por esa notación temporal, el tenor evaluativo de tales enunciados tiene poco que ver con las convenciones del relato policial “clásico.” El narrador Pichón, entonces, sienta las problemáticas coordinadas sobre las cuales se mueve un relato que busca dar cuenta del “*fondo impenetrable* en el que los días frágiles que viven las civilizaciones hunden sus raíz” (81) y del cual se es “sordo y ciego” (81). El texto establece una oposición entre la “situación-ambiente” (intradiegéticamente señalada por Pichón) y la de los tres personajes de *La pesquisa* (Pichón, Tomatis y Soldi), a quienes, según el narrador externo o extradiegético

únicamente *la conversación los ha hecho olvidarse* un par de horas del calor embrutecedor, *del tiempo inquietante y oscuro* que los atraviesa, continuo y sin cesuras, *como un fondo constante y monocorde* [...] durante un par de horas han obligado a *las fuerzas que tiran hacia lo oscuro* a quedar fuera de sus vidas, sin dejar de saber ni un solo instante que, en las inmediaciones, dispuestas como siempre a arrebatarnos, esas fuerzas *palpitan todavía*. (171-2, énfasis mío)

Se establece aquí una oposición entre una cerrazón a lo real, sancionada por una saturación de imágenes y representaciones, y la de una apertura sin amparo, cuyo vector privilegiado, aunque precario, es el lenguaje (la conversación y el relato que se va gestando y desplegando). El texto establece las coordenadas culturales en las que se sitúa; habla desde el presente, desde un mundo contemporáneo desilusionado y que se reparte entre el *ennui* inexpresivo de las ilusiones mediáticas y el relumbro del deseo de una palabra que, frágil, aunque sin garantizar protección alguna frente a lo exterior, se arriesga a acoger lo real en sus facetas menos atractivas. Frente al brillo saturante de las imágenes estereotipadas y pacificadoras que, sin embargo, no consiguen frenar la violencia que las habita, *La pesquisa* opone el “resplandor apagado” de la visión (69). Éste se recorta del fondo sado-masoquista de la “sociedad del espectáculo,” hace de barrera contra su violencia y, al mismo tiempo, nos deja entrever la “distorsión sin nombre que pulula en el reverso mismo de lo claro” (28).

¿Cómo puede la escritura apelar hoy a lo *real*? Tal es la interrogación que subyace los enunciados evaluativos del narrador interno o intradieético (Pichón). A primera vista los datos parecen ser bien desalentadores: la novela y, sobre todo, el cine de los “grandes” estudios, así como también la televisión (los productos de la “industria cultural”), proveen los esquemas que determinan la posibilidad de nuestros pensamientos y emociones. Estos esquemas responden a dos únicos criterios: lo gratificable y lo rentable –de allí el imperativo de los manufacturados “finales felices” que reafirman ese sentimiento de “aquí no pasa nada”. En la era del simulacro televisivo (*embedded journalism* y de su gemelo simétrico, el *reality TV*), la “realidad” no es más que un producto cuya veracidad es afirmada por las técnicas del *marketing* y por residuos de lo novelesco decimonónicamente definido, como si los logros y adquisiciones de las vanguardias y neo-vanguardias fueran moneda fuera de circulación. La “realidad” son las novelas y los discursos novelados en código “realista” que determinan no sólo los roles estereotipados que creemos representar en nuestras vidas, sino también su bajo decibel afectivo. Haciéndonos eco de una puntualización de Lacan, quien sabía sobre los efectos de las formaciones imaginarias, podríamos decir que la “realidad” está estructurada como una ficción.

Esta ficción está apuntalada por un uso de la prosa como “instrumento de Estado” (Saer, *La narración* 56). La prosa narrativa de Saer se instituye contra el Estado, contra el reino de lo comunicable y contra la reductiva asimilación de la teoría de la prosa y de la teoría de la novela con la que

se busca siempre cuando se la interroga es la coincidencia de texto y referente. En música, en artes plásticas, en poesía, la ausencia de referente es, por distintas, razones toleradas. La novela no goza de ese beneplácito: *está condenada a arrastrar la cruz del realismo*. A decir verdad, nadie de un modo claro sabe qué es el realismo, pero se exige de la novela que sea realista por la simple razón de que está escrita en prosa. Casi que me atrevería a definir el realismo como el procedimiento que encarna las funciones pragmáticas generalmente atribuidas a la prosa. (Saer, *La narración* 58, énfasis mío)

Si el realismo se ve amenazado por una doble colonización estatal-mercantil, que lo transforma de procedimiento en lastre, neutralizando su pregnancia crítica en favor de su economía pragmática, ¿cómo entonces crear las condiciones propias para *encontrarse con lo real*? Esta es la pregunta insistente que cada vez, de una manera diferente, los textos de Saer ponen en juego.² Como hipótesis de base de este ensayo quiero postular que, en un primer momento, éstos construyen la ficción *de* esta ficción (de la “realidad”) y que en tal desdoblamiento, la anulan. Esta anulación permite tocar un punto de lo real en el que el sentido de la experiencia (muerte, finitud, deseo) sigue hablando en una coyuntura en la que a todas luces “no se quiere saber nada de lo real”. *Lo real*, ese hueso duro de roer, ese imposible e indecible, ese resto “imborrable” mantiene la escritura de Saer en tensión permanente.

La prosa de Saer, siempre ganada por el *poema latente*, trabaja la lengua a partir de una serie de procedimientos poéticos (rectificación o aislamiento de ciertos vocablos, expansión intensificadora de un recuerdo, elongación o fraseo de variantes) para llevar a cabo un cambio de función en la instrumentación estatal de la prosa y poder dar cuenta de lo que se exceptúa del “realismo-lastre”: lo indecible. La escritura da consistencia a esta excepción y lo hace en los parajes del poema moderno. Que quede claro: hablar de lo indecible no supone hacer de Saer ni un místico ni un romántico, sino señalar su pertenencia a una modernidad para la cual el poder de revelación del lenguaje literario se pliega alrededor de un enigma, cuyo “misterio es específicamente que toda poética deja en su centro aquello que no puede representar” (Badiou, *Conditions* 41).

La pesquisa arroja una serie de datos importantes para entender cómo la escritura de Saer configura encuentros con lo real. Ante todo, porque moviliza formas de la literatura que se acomodan mal a tal proyecto. Por un lado, el relato policial en su forma clásica, que supone una forma cerrada, un llenado de un vacío inicial producido a partir de un ordenamiento supuestamente narrativo de información parcial, una reducción del enigma a una explicación que presupone un universo transparente e inteligible y, por ende, una eliminación de toda ambigüedad u opacidad por la intervención autoritaria del Gran

² En otro sitio he explorado la dimensión ética de la escritura de Saer en términos de modalidades de “encuentro con lo real” y formalizado el nudo del relato y del poema que caracteriza la prosa de Saer. Ver Riera, “Fidelidad”.

Detective que impone una palabra absoluta, final y verdadera. Aunque el policial presenta una serie de problemas de forma, en *La pesquisa* permite exhibir el revés sado-masquista de la “felicidad” que la “sociedad del espectáculo” promete. Por el otro, se moviliza una especie de novela histórica, *En las tiendas griegas*: se trata de una que Pichón no lee de primera mano y cuyo argumento nos es referido por otro de los personajes. Es a partir de esta novela histórica que se introduce un debate sobre la verdad de la ficción y la verdad de la experiencia, en el que se juega el valor de la “narración-objeto,” para la que Saer estipula que “el sentido de un relato es el relato mismo” (Saer, *La narración* 26). Que el título de esta novela remita al poema homónimo de César Vallejo no debe pasarse por alto: el título de la prosa anónima que aparece entre los papeles del poeta Washington Noriega no sólo inscribe el nudo del poema y de la prosa que caracteriza la escritura de Saer, sino que también y de una manera sutil cifra una dimensión afectiva singular que en lo que sigue llamaré *grafía de los afectos*. En *El río sin orillas* (1991), texto autoficcional escrito en pleno proceso de duelo y contemporáneo a la escritura de *La pesquisa*, hay una referencia explícita al poema de Vallejo que ocurre en un contexto significativo: el de una reflexión sobre los efectos que los nombres tienen sobre la realidad y sobre la “reducción realista” que está en el origen de la retórica oficial del estado. En este contexto la cita del poema tiene una doble función: por un lado, corta el lazo prosa-realismo-Estado, por el otro da testimonio de un resto que resiste su asimilación, lo que Saer llama “la más oscura terminación nerviosa” y a la que expande con la cita “*Allá en el desfiladero de mis nervios!*, como se queja dulcemente César Vallejo comparando sus estados de ánimo con un campamento griego antes de la batalla” (Saer, *El río* 112-13).³ Veremos que la cuestión de los “estados de ánimo” (*grafía de los afectos*) es central en *La pesquisa* y que, además, encuadra el relato contado por Pichón.

En su afán por explorar “el fondo impenetrable en el que los días frágiles que viven las civilizaciones hunden sus raíz” (81), en un segundo momento, y como complemento de mi primera hipótesis, sostengo que *La pesquisa* exhibe el sitio del sujeto (“Lugar”): el dolor y su horror concomitante; sitio al que adviene y por el que se diferencia, aunque precariamente, del caos (“las fuerzas que tiran hacia lo oscuro” [171-2]). Se trata de un límite incandescente, insoportable, entre el afuera y el adentro; el yo y el otro; un *más acá* del fantasma (la “realidad” y la violencia pulsional que la subyace) que sólo el “arte” (o lo que queda de él) puede encontrar y preservar en una frágil *visión*.

La trama narrativa de *La pesquisa*, relato altamente estructurado, es una película delgada constantemente amenazada de disolución por las “las fuerzas que tiran hacia lo oscuro.” Los temas del dolor y del horror son un testimonio de afectos en el interior de una representación narrativa, pero que vienen de estratos más antiguos que la simbolización o puesta en relato. Esta última consiste en un teatro perverso y un relato de tipo edípico cuidadosamente construido, con claves interpretativas incluidas (aunque abiertamente frustradas). El relato de Saer es una máquina que pone a trabajar el deseo subterráneo del lector y, por ende, la cuestión es determinar hasta dónde trabaja este deseo, cuál es su ley y qué límites transgrede.

³ Quiero agradecerle a Silvia Rosman por haberme referido dicho pasaje. El verso de Vallejo proviene de “En las tiendas griegas,” en *Los heraldos negros*.

La escritura de Saer debe situarse en el linaje de la gran literatura moderna, ya que consiste en un descenso a las fundaciones mismas del universo simbólico en un mundo privado de la promesa del Otro. *El Entenado* es un claro ejemplo de cómo la escritura de ficción (entendida como “antropología especulativa”) retraza las fronteras frágiles del ser hablante y toca ese punto sin fondo de lo real que es la represión primaria (Riera, “La ficción de Saer”). En esta experiencia “sujeto” y “objeto” se rechazan y se afrontan para re-lanzarse, inseparables y contaminados, hacia el límite mismo de lo decible o pensable. *La pesquisa* se despliega en este límite, en el que la escritura sale a *encontrar* lo real. En lo que sigue haré explícita, en dos tiempos, la articulación del deseo que esta máquina pone en movimiento. Primero, a través de un examen de la construcción del relato, para luego mostrar que, si bien la narración de corte policial y edípica (recordemos que Edipo puede leerse como el primer detective) exhibe las raíces del fantasma de (la) “realidad” contemporánea, el texto inscribe un margen inasimilable, lo que llamo una grafía de los afectos, que puede considerarse una “*regia* (aunque frágil) *victoria*,” más acá o de este lado del fantasma. Por fantasma entiendo un escenario imaginario en el que el sujeto se toma por objeto para exhibir su deseo inconsciente y, de esta manera, bloquear la angustia que el goce le provoca. Por grafía de los afectos entiendo residuos de formaciones que son anteriores al orden simbólico, que lo sobreviven y que el relato edípico no logra asimilar del todo. Mientras que el fantasma está pautado tanto por el orden del lenguaje como por el meta-relato edípico y, por ende, es transubjetivo, los afectos y la visión que los figura, exceden el meta-relato edípico y son singulares.

II. CONSTRUCCIÓN DEL RELATO

Incipit(s): cuadro / marco

No hay angustia de la página en blanco en *La pesquisa*. Una voz se arroga la función de narrador y a su relato somos introducidos *in media res*: “Allá, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido. Morvan lo sabía” (9), condensando de una manera elíptica la triple demanda del comienzo realista de factura clásica: ¿dónde, quién, cuándo? Y aunque no será hasta la página ventiuno que aparecerán algunas precisiones sobre la voz narrativa, por el momento es posible establecer algunos parámetros de la situación pragmática: una voz establece un corte entre un acá de la enunciación y un allá del enunciado, entre un ahora de la enunciación y un entonces (“en diciembre”) de la historia, entre la noche del acto de contar y la de la intriga contada. No es hasta después que los tres núcleos del *incipit* son expandidos y llenados, que el personaje (el comisario Morvan) y su “novela familiar” son claramente encuadrados y situados, que la voz *contante* irrumpe: “ustedes se estarán preguntando qué posición ocupo *yo* en este relato” (22). Aunque sin identidad, ya que todavía carece de marcas de personaje alguno, este *yo* es una simple posición y, sobre todo, una toma de posición. El relato de “factura oral” trata la voz como su objeto, se pliega sobre sí mismo y, en un giro metanarrativo, se instituye como algo autónomo; la voz que narra marca la convencionalidad de la narración heterodiegética omnisciente de la cual, no obstante, preserva un dato que la homologa a la organización de cualquier enunciado: la presencia de una conciencia “movil, ubicua, múltiple y omnipresente” (21) que hace de

principio ordenador. La voz es objeto y sujeto, producto y producción, ausencia y presencia. El carácter construido del relato, del primer relato en el orden de lectura, se hace patente: se trata de una construcción que se juega en el intervalo entre palabra e inscripción. Agreguemos que este relato de “factura oral” o, mejor, este relato que se instituye como efecto de voz, se nivela por este encuadre metanarrativo y es, por ende, una narración al cuadrado –consciente de las convenciones y reglas del relato policial que pondrá en escena. La articulación de esta dimensión metanarrativa no obstruye la narración: todo lo contrario, produce la impresión de una “progresión” límpida de las historias, borrando el complejo sistema de modalización que lo estructura.

Este *incipit* –que se da a leer como comienzo de un relato, pero también como relato del comienzo– consta de una sola secuencia de la historia de Morvan (que abarca unas treinta y dos páginas y media) y expande un solo núcleo narrativo: la escena en que Morvan regresa al despacho después del almuerzo, mira por la ventana, observa la inminencia de una nevada y ve los plátanos pelados; acción ésta que introduce la referencia mitológica al rapto y violación de Europa por Zeus vía la mediación de un libro de mitología ilustrado que oficia de regalo paterno. Es la referencia al relato mitológico –“porque fue bajo un plátano que en Creta el toro intolerablemente blanco, con las astas en forma de medialuna, después de haberla raptado en una playa de Tiro o Sidón ... violó, como es sabido, a la ninfa aterrada” (9)– que se constituye en célula generativa del relato de corte policial y axioma del fantasma de Morvan. La historia se centra en el comisario Morvan y en la pesquisa de un *serial killer* que somete a un tratamiento atroz (violación, asesinato, mutilación) a una serie de veintiocho viejas parisinas (que no son sino más que el retorno de/a la “Vieja”).⁴ La primera parte de *La pesquisa*, texto éste que consta de un total de tres, cierra sin que sepamos a quién pertenece la voz contante, desde dónde se enuncia y para quiénes.

Este estado se mantendrá bien entrada la segunda parte, durante un tercio del texto, cuando el narrador principal que engloba al narrador de la historia de Morvan introduzca la segunda *pesquisa* (la que concierne la identidad del autor de *En las tiendas griegas*) y, focalizándose en Pichón, establezca la situación pragmática cero de la cual depende el relato de Morvan: “quienquiera haya sido el autor –hasta ese mismo momento en que están sentados a la mesa tomando la primera cerveza de la noche con Soldi y Tomatis [...] no se le ha ocurrido [*a Pichón*] ningún nombre [...]” (63). Esta segunda parte está a cargo de un narrador heterodiegético omnisciente con focalización múltiple (aunque predomina la focalización en los estados afectivos de Pichón) y, a diferencia de la primera, en ella abundan transcripciones directas de diálogos. Es este narrador quien establece la situación pragmática de base: los comensales en un patio cervecero de la ciudad de Santa Fé –Pichón, el narrador de la historia de Morvan; Tomatis, su viejo amigo y Soldi, un nuevo personaje que pertenece a una generación diferente a la de los otros dos, quien soldará los argumentos de las dos pesquisas.

La secuencia es una larga analepsis: después del viaje matutino en lancha a la casa de Washington (pesquisa de la identidad del autor de la novela *En las tiendas griegas*), y el retorno de Rincón Norte durante el crepúsculo (“cuando han bajado de la lancha en el Yacht Club [...] han decidido venir a comer al patio en el que están ahora [...] después

⁴En el lenguaje coloquial rioplatense la “vieja” es la Madre.

de las nueve [...] se encontraron en el patio [cervecero]...” [170-1]), pasando por la casa (y por los loci de otro texto, *Nadie Nada Nunca*) de la que años atrás el Gato, mellizo de Pichón, había desaparecido junto a Elisa. Se podría argumentar que toda *La pesquisa* es una larga analepsis semi-diegética hecha de recuerdos de Pichón que son asumidos como relato por el narrador heterodiegético.

La primera secuencia narrativa de esta segunda parte corresponde al “momento” que sigue después del retorno de Rincón Norte, cuando los tres personajes se separan y, tras un breve descanso, se reúnen a cenar. Quiere decir que la historia contada por Pichón, la investigación de la identidad del *serial killer* conducida por el comisario Morvan, debería estar enmarcada por la investigación de la autoría de la novela histórica, cuando en realidad está “des-enmarcada” y goza de una cierta autonomía, ya que no es hasta la tercera sección (la del desenlace), y para ser exactos, casi en la mitad misma del texto, que la historia de Morvan aparece explícitamente incluida dentro de la narración de base (relato hipodiegético): “Pichón sacude de un modo enigmático la mano por encima de su vaso de cerveza y continúa. Sin hacer ningún gesto Morvan esperó que Lautret se decidiera a hablar” (86, énfasis mío). En la ausencia de comillas indicadoras de cita o mención, esta transición aparece marcada por el quiasma gesto/voz.

Raptos y separaciones

La pesquisa, en singular, se desdobra en dos investigaciones cuyo vector es ¿quién? –cuestión de autoría, de identidad. Por un lado, un texto en clave policial (*whodunit*) se interroga sobre la identidad de un *serial killer*, por el otro, un texto que narra el retorno de Pichón a Santa Fé tras una ausencia de veinte años por razones personales (se trata de transferir propiedades familiares que son los últimos vínculos con su lugar natal) se interroga sobre la autoría de la novela *En las tiendas griegas*. En singular, entonces, *La pesquisa* es un relato hecho de doble factura, un relato “des-enmarcado,” ya que si bien el de la vuelta de Pichón engloba y contiene la narración del detective Morvan relatada por Pichón, el lector no lo sabrá hasta haber leído la primera mitad del texto.

Esta peculiar estructuración o variación del clásico relato enmarcado (narración metadiegética) hace que el lector se embarque en otra pesquisa que concierne la identidad de la instancia narrativa y que pone en un primer plano el carácter de narración-objeto del texto en cuestión, suscitando, así, una serie de interrogantes que tocan a la función misma del relato narrado por Pichón, a lo que éste pone en escena y/o escamotea, y a la “manera” en que el policial se pliega a las exigencias de la narración-objeto, es decir, a la posibilidad misma del relato. En la medida en que el relato de corte policial se impone como primero en el orden de la lectura, indiquemos que “pesquisa” nombra uno de los dos componentes que estructuran el relato policial de factura clásica que consta de una historia de un crimen y del relato de su investigación-pesquisa (Todorov, “Typology” 43-45). El título, en singular, nombra una parte de un todo, pero que, de acuerdo con la temporalidad peculiar de relato policial (“¿qué habrá pasado?”), es posterior al relato (siempre vacante) del crimen. La “pesquisa” engloba los dos relatos que *La Pesquisa*, a su vez, engloba, suelda y yuxtapone, no sin socavar la lógica del marco y de lo enmarcado.

Que el nudo de la intriga de la historia de Morvan se narre a partir del encuadre del viaje en lancha a Rincón Norte y la visita a la biblioteca de Washington y que venga en primer lugar en el orden de lectura es altamente significativo. Esta secuencia está centrada en la “zona-lugar”: el texto re-escribe, como el mismo Saer lo declara en *La narración-objeto*, *Nadie Nada Nunca* y produce una transformación de la “zona-lugar natal” en “Lugar” que re-semantiza el alcance de la ficción saeriana. *Nadie Nada Nunca*, construida a partir de los presupuestos del hiperrealismo o *nouveau roman*, había ya hecho uso de una trama policial al injertarla en un texto que rechazaba la intriga, el diálogo psicologizante, la descripción reveladora, y la anécdota significativa.⁵ Si bien las diferencias entre *Nadie Nada Nunca* y *La pesquisa* saltan a la vista, ambas comparten un rasgo: la puesta en juego de una interacción entre escritura y discurso crítico en el que la forma tiene una función. La forma se intituye en “crítica” del discurso por ser una filosofía *de* la narración y no por proponer una filosofía *en* el relato. La “narración-objeto” contiene (o *es*) las máximas intra-filosóficas que despliega como su propio objeto, en lugar de proponer una serie de enunciados discursivos extrínsecos y pre-existentes con la que debería coincidir de antemano. Mientras que en *Nadie Nada Nunca*, el relato de corte policial es pospuesto y desplegado tras una multiplicación de rodeos sobre el referente que diluye su pregnancia cognitiva y disuelve la forma cerrada que lo subyace, en *La pesquisa* éste apuntala una narración en la cual despunta una grafía de los afectos que no se deja absorber del todo en ella.

La unidad temporal de *La pesquisa* abarca, aproximadamente, doce horas, mientras que el cuadro espacial comprende la ciudad de Santa Fé, el río Paraná y Rincón Norte (la “zona”). Estas unidades de lugar y de tiempo se integran en una estructura peculiar –un relato “des-enmarcado”–, dotada de una serie de figuras que amalgaman su congruencia formal. Dos muertes paternas organizan dos “novelas familiares,” la de Morvan y la de Julia, la hija de Washington, que hacen pantalla a una muerte no dicha y que es la causa del viaje de Pichón, y las dos investigaciones autoriales que son, también, investigaciones sobre los orígenes. Dos raptos, el de Europa por Zeus y el de Helena por Paris (rapto que, según la tradición, busca restituir al primero), tienden puentes entre la historia referida por Pichón y el resumen del argumento de *En las tiendas griegas* referido por Soldi, pero hacen pantalla al “rapto” (desaparición) del Gato y Elisa (pareja que aparece fantasmalmente doblada en las esporádicas “desapariciones” del Francesito, el hijo de Pichón y Alicia, la hija de Tomatis) y a la pesquisa fallida de sus paraderos que ha dejado “cicatrices” en la amistad de Pichón y Tomatis.⁶ Finalmente, la nieve, la lluvia de papелitos blancos (la carta hecha añicos por Lautret) en el relato referido por Pichón y las bailarinas o mariposas

⁵ Un *nouveau roman* que es cierto, según Saer, se origina con Antonio Di Benedetto y no con la “mouvance” de los novelistas franceses que lo promovieron como tal. Ver Saer, *El concepto de ficción* 47-54.

⁶ El narrador establece una conexión cronológica entre la desaparición del Gato y el evento que lleva al hallazgo de *En las tiendas griegas*, la separación de Julia: “después de la muerte de Washington Noriega, unos ocho años atrás, *casi en los mismos días* de la desaparición del Gato, el hermano mellizo de Pichón, su hija Julia ... se separó del marido y vino a instalarse en la casa de Washington, en Rincón Norte” (51, énfasis mío).

blancas con las que se cierra el relato de base, funcionan como metáforas de base metonímica o diegéticas, que toman su vehículo de la narración misma (o del texto) y no de un referente pre-existente.

Un relato contado por Pichón y un resumen de un texto inédito referido por Soldi a Pichón constituyen la armadura narrativa de *La pesquisa*. Pichón trae un relato de París, pero también trae conocimiento de la existencia de una novela inédita entre los papeles de Washington gracias a la correspondencia que mantiene con Tomatis. Pichón tendrá acceso al manuscrito y de su rápido examen el narrador heterodiegético declara que: “lo que le ha llamado antes que nada la atención [a Pichón] es que la novela empieza con puntos suspensivos, y que en realidad la primera no es una frase sino el miembro conclusivo de una frase de la que falta toda la parte argumentativa: ‘... prueba de que sólo es el fantasma lo que/ engendra la violencia ...’”(62, cursivas en el original).

Si bien el comienzo de *En las tiendas griegas* puede leerse como una *mise en abîme* del relato de Pichón, y por ende de *La pesquisa*, es llamativo que en el orden de lectura el epígrafe venga antes del resumen oral del argumento referido por Soldi. El epígrafe, entonces, queda flotando como un suplemento de sentido que re-semantiza, por efecto retardado, el relato de corte policial referido por Pichón (que, según el orden de lectura, Pichón ya ha estado refiriendo antes de su visita a Rincón Norte). Si es el fantasma lo que engendra la violencia, ¿qué hace Pichón al formular un fantasma que hace precisamente lo que dice (engendra violencia)? ¿Qué sé juega entre el acto de engendrar narrando y el de formular un fantasma que engendra narración?

III. “EN EL DESFILADERO DE MIS NERVIOS”: GRAFÍA DE LOS AFECTOS O MÁS ACÁ DEL “FANTASMA ORIGINARIO”

Identifier un fantasme littéraire dans un texte littéraire et le designer par son nom n’a donc nulle valeur de reconnaissance ... L’analyse des phénomènes inconscients dans la littérature n’atteint jamais la réalité brute de la pulsion mais ... elle en construit la représentation ou, pour mieux dire, la modèle à partir de ce que le lecteur imagine de son travail souterrain.

Pierre Glaudes, “Après coup” (240)

Con el fantasma se trata más bien y, sobre todo, de ir a ver lo que está por detrás. Cosa difícil, porque por detrás *no hay nada*. No obstante es una nada que puede asumir varios rostros.

Jacques-Alain Miller, “Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma” (13)

No hay, al principio, nada. Nada.

Juan José Saer, *Nadie Nada Nunca* (1)

El complejo de Edipo, fase en la que se fundan la Ley y el Deseo y en la que el padre figura como soporte del último y la madre como prototipo del objeto (primer objeto del

deseo y del significante),⁷ aparece sobre-codificado en la historia de Morvan; historia que además exhibe un teatro sádico. El sadismo que el texto de Saer a menudo despliega puede leerse como una defensa de lo maternal –de los elementos anteriores al proceso de simbolización y que perviven tras éste: *afectos* o *energías*–, ligada a una estrategia de auto-generación. Hay en la obra de Saer una inscripción de un complejo de Edipo no resuelto: fusión del escritor con la obra misma, de la cual él sería el creador (y la cual sería, por ende, su vástago) –incesto perfecto, la obra siendo, a la vez, la madre, el vástago y su propia entraña, fruto de ella misma. Sin embargo, no sería del todo correcto tratar al mito moderno por excelencia, el complejo de Edipo, como clave hermenéutica que permitiría identificar y nombrar el fantasma de Saer-escritor.⁸ Y esto por dos razones: primero, porque su escritura se da a leer como conscientemente “ilustrada” con símbolos y estructuras psicoanalíticos (como si fuera el libro de mitologías “con ilustraciones” de Morvan), y con una anécdota de base mítico-psicoanalítica. Segundo, porque la obra garantiza su decodificación (parcial) acudiendo al intertexto discursivo inaugurado por Freud: misterio y clave nos son dados casi simultáneamente.

El psicoanálisis enseña que el complejo de Edipo es un primer relato en el que se elabora una tentativa de procesamiento y reconstrucción de la experiencia pasada del individuo. Los materiales de este relato son elementos anteriores a la simbolización que, aunque tamizados por el orden del lenguaje, están regidos por el deseo. El relato es una estructura significativa que corresponde a una unificación del sujeto en su relación con un polo actancial del triángulo edípico que se produce por el deseo y la castración que se articula en ella. Esta estructura, sobredeterminada por la triangulación familiar, filtra y traduce una serie de flujos o restos inconscientes (*afectos*) que quedan fuera de los esquemas del relato edípico. El relato de ficción repite la constitución del sujeto en el Edipo en tanto que sujeto del deseo y sujeto a la castración, pero el hecho que se introduzca aquello mismo que la edipización del sujeto ha reprimido, lo que damos en llamar *afectos*, es un claro indicio que la repetición del relato edípico que las ficciones de Saer despliegan ocurren en pleno conocimiento de (su) *causa* –causa del Edipo y causa edípica de la ficción y, por ende, del lugar del sujeto deseante y narrante. Al representarlo y al poner en juego aquello que lo excede, la “narración-objeto” atraviesa el Edipo o, lo que equivale a lo mismo, la “narración-objeto” exhibe el límite del Edipo al que por dicha razón transgrede. Y esto lo hace sólo en la medida en que lo postula como límite y no como fin en sí.

La temática adoptada por Saer está ligada a una fantasmática sexual que se podría calificar de perversa. La exhibición del cuerpo materno, su posesión, existen en Saer de manera latente y obsesiva y son, a menudo, puestos en escena con una determinación aplicada. Sin embargo es importante precisar qué entendemos por fantasma, cómo la ficción de Saer trata tal estructura y si ésta se constituye en la última palabra de esas máquinas del deseo que son sus relatos.

⁷ Ver Freud, *The Interpretation of Dreams* 196-307; *The Complete Letters*...270-3.

⁸ En *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Julio Premat sostiene que “la obra entera de Saer puede ser leída como una aproximación progresiva de la formulación de esa pulsión sexual aniquiladora, sádica, y cuyas raíces son edípicas [...] El fantasma puesto en escena en *La pesquisa* puede considerarse un fantasma esencial, estructurante de toda la obra [...] y por lo tanto íntimamente ligado con el autotematismo que caracteriza la escritura saeriana” (112).

Fantasma debe entenderse aquí en el sentido clínico como término que designa un escenario imaginario en el que el sujeto figura, de una manera más o menos deformada, la satisfacción de un deseo que, en última instancia, es sexual. Por extensión, fantasma es un término que cubre el campo de formaciones imaginarias particulares, cuya función de consolación fue observada por Freud en sus primeros textos (*Estudios sobre la histeria*, “Fragmentos de análisis de un caso de histeria (Dora)”, *Tres ensayos de teoría sexual*). El fantasma es a la vez efecto del deseo arcaico inconsciente y matriz de los deseos actuales, tanto conscientes como inconscientes.⁹ En la línea inaugurada por Freud, Lacan postula que el fantasma funciona como una máquina para transformar goce en placer, pues por su propio movimiento éste se dirige hacia el displacer. Lacan distingue tres dimensiones del fantasma: su aspecto *imaginario*, que corresponde a todo lo que un sujeto puede producir como imágenes; su aspecto *simbólico*, ya que consiste, cada vez, en una pequeña historia que obedece a ciertas reglas, a ciertas leyes de construcción que son leyes de la lengua. Sólo cuando la profusión, la “selva espesa del fantasma” (“Kant avec Sade” 775), se decanta completamente lo obtenemos como frase con algunas variantes gramaticales. Lacan habla de “lógica del fantasma”, dado que el fantasma fundamental es un tipo de frase que en lógica se llama *axioma*. Finalmente, Lacan distingue la dimensión fundamental del fantasma: la *real*. Decir que el fantasma es un real en la experiencia analítica equivale a decir que es un *residuo* o *resto* que no puede modificarse.

Si bien el conjunto de la vida de un sujeto aparece modelado por una “fantasmática”, el lugar favorito de su formulación, pero *no el de su realización*, es la literatura y el arte. Los cinco escenarios fantasmáticos principales o *fantemas*¹⁰ (con los que la literatura trabaja son: la seducción, la castración, la novela familiar, el regreso a la vida uterina y la escena primaria (*Urszene*); estos escenarios expresan estructuras trans-subjetivas que el sujeto adopta para ponerse en relato.

Ahora bien ¿cuál es la función del fantasma en Saer? Para Saer poner un fantasma edípico en escena sería una forma de acompañarlo, o mejor, de reducirlo al simple rango de espectáculo, dado que es un hecho adquirido por nuestra cultura literaria que toda determinación del complejo de Edipo ya es de por sí una construcción (Rabant, “*Edipo*” 483). La interpretación mítica del psicoanálisis es constantemente frustrada por la escritura de Saer y, precisamente, porque es el escritor que se transforma en una figura mítica:

[...] las *victorias regias* que flotaban cerca de las orillas [...] evocaban un cordón umbilical [...] les hicieron pensar a Pichón a causa de esa flor un poco separada del círculo verde pero un poco dependiente de él, igual que un planeta y su satélite en esas *diosas arcaicas y solitarias* que, fecundándose a sí mismas parían, por entre sus miembros vigorosos un *dios menor*, blanco, espigado y frágil, *con el que se elevaba en vuelo nupcial antes de abandonarlo a la mesa del sacrificio para hacerlo despedazar y perpetuar de ese modo su propio culto*. (69, énfasis mío)

⁹ Ver entre otros, Roberto Harari; Jacques-Alain Miller; Jean Laplanche/ Jean-Bertrand Pontalis y Roland Chemana. Sobre la formulación literaria del fantasma, ver Serge Dubrovsky y Julio Premat.

¹⁰ El término, calcado sobre fonema o mitema, es de Harari, ¿*Fantasma*? 8-9.

Esta secuencia, que parece invertir los valores del mito del rapto de Europa por Zeus, introduce un elemento que pertenece no solo al espacio de la “zona”, sino también a su universo mítico (el irupé, maíz del agua o *victoria regia*) pero sin los correlatos legendarios que le son propios,¹¹ de tal manera que la construcción idiosincrática de Pichón debe ser tratada como una *visión*. En ella no sólo se deja leer un núcleo que resiste la asimilación narrativa de factura edípica, sino que también se cifra un *más acá* del fantasma: se trata de una auto-fecundación, parto y sacrificio, productores de un *resto* que perpetúa un culto autónomo y soberano.

La escritura de Saer entabla un combate que no se gana por la vertiente de las identificaciones edípicas que produce la narración. De hecho, como sucede en *Edipo Rey* Morvan es víctima de la causalidad narrativa¹² o, si concordamos con la hipótesis de lectura propuesta por Tomatis, el fantasma de Morvan funciona a partir de la intervención subjetiva del lector-escritor Lautret (“su mejor amigo” 162-3). Al *formular* este fantasma, pero sobre todo los mecanismos de su construcción, el relato de Pichón expone las raíces sado-masochistas de la “sociedad del espectáculo” (coordenadas culturales, recordemos, en las que Pichón sitúa su relato), protegiéndose así de la violencia que éste origina. Pero el combate no se gana ni por el lado de la exhibición del fantasma, ni por el de su formulación.

Si hay *victoria* en el texto de Saer, ésta se consigue por una serie de descensos más profundos y riesgosos en los parajes de los afectos que son legibles a nivel de la *dispositio* y la *lexis*, en la torsión que se le imprime a la prosa narrativa. En el ensayo “La cuestión de la prosa” Saer habla de un cambio de función en el lenguaje de la narración que permita romper con la colonización pragmática del estado y del mercado. El “arte de narrar” de Saer se remite al límite mismo de la prosa realista que los poetas de la “alquimia del verbo” (Rimbaud, Mallarmé, Lautremont, pero también Vallejo) debieron confrontar: “*lo indecible* es aquello que no ha sido ni pensado ni dicho antes del advenimiento del poema y que no es producto tampoco de un descubrimiento intelectual suscitado lógicamente” (Saer, *La narración* 59). *Lo indecible* del poema se convierte en el punto de resistencia de una prosa que busca sustraerse al prosaísmo del estado y del mercado. Si el destino del poema moderno se juega en su *devenir prosa*, para Saer el destino de la prosa se juega en los parajes del poema en prosa, o del devenir poema de la prosa (Riera, “Fidelidad...” 103). De allí que su escritura (su ritmo, su sintaxis, sus encadenamientos y escansiones) esté más cerca de la inhumanidad del poeta moderno que del verosímil de un novelista “realista”. Poeta extraño, es cierto, ya que sus temas no provienen de la “gran” tradición lírica: en Saer priman el horror, la muerte, el terror, la locura, las orgías, lo repugnante y la amenaza de lo femenino. Pero poeta moderno, sobre todo, por su manera de implementar un conjunto de directivas *neutras* (“ni melancólicas ni nostálgicas” [78-9]) que conciernen la coyuntura presente de una escritura que ha dejado atrás el “tiempo de la promesa” y sabe que “aquí nada es prometido salvo el poder de ser fieles a lo que nos advenga” (Badiou, *Court traité...* 23).

¹¹ La historia (y sus variantes) de los enamorados Moratí y Pitá, de la hechicera Y Kuñapayé y de la deidad Tupá. Ver Equipo NAYA. Quiero agradecer a Adriana Tatum por traer a mi atención dicha referencia bibliográfica.

¹² Sobre esta problemática véase Chase, “Oedipal Textuality” 189.

En el caso que nos ocupa, la historia referida por Pichón exhibe una figura maternal bifásica: dadora de vida y al mismo tiempo de muerte. El viejo sexo femenino (“cerrado”) aparece contaminado por el cadáver y por una serie de sustancias impuras (excremento, sangre, orina, semen), pero es este sexo cerrado que la demencia del criminal quiere reabrir. La narración de Pichón, es cierto, *exhibe* un fantasma. La pulcritud metódica del supuesto asesino, el comisario Morvan, contrasta con el caos de la escena del crimen y aquí escena debe leerse en el sentido de una construcción significativa: acoplamiento, parto, aborto, sacrificio propiciado por el criminal, quien busca desplazar la diferencia sexual y remplazarla por la violencia del sacrificio y del ritual de purificación, por *la* violencia. Exhibe también y en un sentido fuerte, ya que, no se sabe si esta escenificación es *de* Morvan: en lo que concierne a la autoría de la serie de crímenes, el relato de Pichón es inconcluso, no sólo porque su glosa del reporte psiquiátrico del “caso Morvan” descompone su valor de “saber-verdad”, sino también porque la intervención de Tomatis propone una lectura alternativa (que el asesino no era Morvan, sino su mejor amigo, Lautret, quien mataba por placer y quien le tendió una trampa al detective).

Debemos, entonces, articular la función que el relato policial desempeña en *La pesquisa*. Los itinerarios reales o imaginarios que traza Morvan y de los que, según el narrador, desconoce sus motivaciones profundas, aparecen marcados por indicios y objetos: un sueño recurrente, un fantasma estructurado en clave mitológica, una novela familiar pautada por un relato edípico, un papelito blanco que lo marca como el criminal. Desde el comienzo la investigación *de* Morvan se pliega sobre sí misma y se convierte en una investigación *sobre* Morvan o, si se quiere, en una contra-pesquisa que no busca descubrir la identidad del criminal, sino frustrarla. De allí que la intervención de Tomatis venga a interrumpir la fastidiosa convención del relato policial según la cual el detective, haciéndose cargo del relato, recapitula los puntos fundamentales de la investigación. En Saer, en cambio, la pesquisa sustituye el relato del crimen y el de la investigación del crimen por la historia misma del relato. *La pesquisa* es la búsqueda misma del relato (“narración-objeto”): el verdadero relato consiste en el despliegue del relato, del mecanismo que lo produce –formulación de un fantasma e inscripción de su indecible, imposible *más acá*.

El relato de Pichón, quien está de regreso después de una larga separación y que ha vuelto para ponerla en acto al liquidar, definitivamente, lo poco que queda del patrimonio familiar (dos casas), asume el valor separador propio de la función simbólica (que opera bajo la ley del padre, la formación edípica. No es por azar, entonces, que Pichón retorne a su “zona” natal con su propio hijo):

En un fulgor instantáneo [Pichón] ha entendido por qué, a pesar de su buena voluntad, de sus esfuerzos incluso, desde que llegó de París después de tantos años de ausencia, *su lugar natal* no le ha producido ninguna emoción: porque ahora es al fin un adulto, y ser adulto significa justamente haber llegado a entender que *no es en la tierra natal donde se ha nacido*, sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo ni enemigo, desconocido, al que nadie podrá llamar suyo y que no estimula el afecto sino la extrañeza, un hogar que no es ni especial ni geográfico, ni siquiera verbal, sino más bien, y hasta donde estas palabras puedan seguir significando algo, físico, químico, biológico y cósmico, y del que lo invisible y lo visible [...] no es en realidad su patria sino su prisión, abandonada y

cerrada ella misma desde el exterior –la oscuridad desmesurada que errabundea, ígnea y gélida a la vez, al abrigo no únicamente de los sentidos, sino también *de la emoción, de la nostalgia y del pensamiento*. (78-9, énfasis mío)

¿Qué mejor “modo” narrativo que un relato policial (altamente formalizado, con convenciones fácilmente reconocibles) pautado en clave psicoanalítica (“Edipo el primer detective”) para formularlo?¹³ Y si bien sería factible ver en el relato policial un intento, desde la perspectiva del inconsciente del lector, por presentar una configuración menos dolorosa y más satisfactoria de la escena primaria (*Urszene*),¹⁴ el tipo de crimen que el relato de Pichón exhibe parecería incluso frustrar o perturbar la posibilidad misma de tal compromiso.

Aquél que (se) separa (que es separado)¹⁵ –Morvan/Pichón–, el hijo, es quien toca a la madre; pero *La pesquisa* no se rige a partir de la triangulación edípica, ya que el sujeto del fantasma, el escritor, (que es al mismo tiempo su *objeto*), atraviesa las tres posiciones del triángulo y, de esta manera, inscribe una grafía de los afectos.¹⁶ Intermitente, ésta dura, aproximadamente, lo que dura el relato: doce horas, como la *victoria regia*, “flor de un blanco rojizo que se había abierto en el atardecer, para *relumbrar con un resplandor apagado* durante la noche y volver a cerrarse al alba” (69, énfasis mío). Flor crepuscular que condensa la *visión* de Pichón, signo de un objeto imposible, frontera y límite. Esta visión introduce en el fantasma originario (*Urfantasien*) un suplemento pulsional de horror y muerte que impide que las imágenes se cristalicen como imágenes de deseo o de pesadilla, disipándolas en la sensación (dolor) y en el rechazo (horror) –en los afectos: la escena de escenas es la imagen del parto, incesto a la inversa, identidad desollada; horror y belleza; sexualidad y negación brutal de la sexualidad.

Esta visión, y su grafía de los afectos, es ambigua: si bien tiene una función de demarcación, no consigue separar del todo al sujeto de aquello que lo amenaza. Es que la grafía de los afectos lo revela en peligro perpetuo. Del arcaísmo de la relación pre-objetual, de la violencia inmemorial con y por la cual un cuerpo se separa del otro para ser, el lenguaje conserva, al decir del narrador de *El entenado*, los signos de “un desastre arcaico”: la noche en la que se pierde el contorno de la cosa significada y en la que obran los afectos, lo que en *Las pesquisas* se llama “las fuerzas que tiran hacia lo oscuro”. La escritura no transforma en fantasma a este cuerpo a cuerpo con lo oscuro y, por ende, el

¹³ Ver Felman, “De Sophocle à Japrisot” 27-29.

¹⁴ Ver Penderson-Krag, “Detective Stories” 209-11.

¹⁵ Sobre la *pasivación* del fantasma ver Miller (7-11) y Harari (61-75).

¹⁶ “*Traversée du fantasme*” es la expresión empleada por Lacan para definir el proceso del análisis. Es interesante observar que Harari sostiene que es mejor traducir “*traversée*” por “atravesamiento” y no “travesía,” ya que esta última sugiere la idea de desplazamiento sobre una superficie, digamos, una *travesía fluvial*, y que “si nos quedáramos con la acepción de travesía, se sugeriría un cierto orden de deriva, lo cual no es del todo errado si lo ubicamos en sus justos alcances. La deriva se localiza en el terreno de lo Simbólico ... Lo ciertamente ubicable en lo Real es la consecuencia del *atravesamiento* del fantasma y no el fantasma mismo” (*Seminario XIV* 67-71). Retengamos esta distinción ya que nos es útil para diferenciar la *grafía de los afectos*, ubicable en lo real, del fantasma, ubicable en lo simbólico.

escritor no puede más que volver una y otra vez sobre los mecanismos mismos de la simbolización, pero no para encontrar el vacío de la angustia ante la nada en el objeto que nombra o produce, sino en la *operación* misma: la “narración-objeto,” que como el poema moderno es sin objeto (Riera, “For an ‘Ethics of Mystery’...” 132).

El relato de Pichón formula lo imposible del fantasma (el incesto edípico como transgresión de los límites de lo propio), pero el relato de base (hipodiegético) da un rodeo más amplio y, al desplegar una tentativa de simbolización de los “comienzos”, inscribe la otra vertiente de la prohibición paternal: placer y dolor. *La pesquisa* narra otra versión de la “Relación de abandonado”, que, como en el caso de *El entenado*, exhibe el marco de la ley paterna, para inscribir su margen inasimilable; texto éste que borra la pertinencia de los rasgos de diferencia sexual del grumete, inscribe la “escena misma de escritura”, haciendo del relato una “auto-ficción” que se juega en un rechazo de la ley simbólica que representa el Padre Quesada. Las memorias del narrador-protagonista se convierten en un teatro de lo abyecto que, jugando a las tres puntas del meta-relato edípico para mejor transgredirlo, toca las raíces del orden simbólico y muestra un *más acá* del fantasma, la nada que es “el color justo de nuestra patria” (Saer, *El entenado* 200-1).

Como en el caso de *El entenado*, el *fascinum* de *La pesquisa* no es el fantasma. El texto de Saer nos permite ir a ver lo que está por detrás del fantasma: “la *distorsión sin nombre* que pulula en el reverso mismo de lo claro” (28, énfasis mío) y que es uno de los rostros que la *nada* asume en su universo narrativo. De allí que la visión (los afectos) libre una operación crucial en lo que concierne al lugar del escritor –al Lugar: la sustracción de la “tierra natal” a su representación (“zona”). *La pesquisa*, “narración-objeto” *sin* objeto, transforma al sujeto de la escritura en objeto de su fantasma pero, al sacrificarlo, para pasar al otro lado “y perpetuar de ese modo su propio culto” (69), (se) encuentra, *más acá* del fantasma, con lo indecible-imposible real al que le da su consistencia propia.

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, Alain. *Court traité d'ontologie transitoire*. París: Éditions du Minuit, 1999.
- _____. *Conditions*. París: Éditions du Seuil, 1992.
- _____. “L’ âge des poètes”. *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?* Jacques Rancière, ed. París Albin Michel, 1992. 21-38.
- Chase, Cynthia. “Oedipal Textuality: Reading Freud’s Reading of Oedipus”. *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981. 175-95.
- Chemana, Roland, ed. *Diccionario del psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Debord, Guy. *La société de le spectacle*. París: Gallimard, 1972.
- Del Lungo, Andrea. “Pour une poétique del incipit”. *Poétique* 94 (1998): 131-52.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. París: Champs/Flammarion, 1978.
- Dubrovsky, Serge. *La place de la Madeleine, écriture et fantasme chez Proust*. París: Mercure de France, 1974.
- Eisensweig, Uri. *Le récit impossible: forme et sens du roman policier*. París: Christian Bourgois, 1986.

- Equipo NayA. *Diccionario de Mitos y Leyendas*. <http://www.cuco.com.ar/>.
- Felman, Shoshana. "De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier?" *Littérature* 49 (1983): 23-42.
- Freud, Sigmund. *Estudios sobre la histeria. Obras completas* II (1893-1895). Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
- _____. *La interpretación de los sueños. Obras completas* III-IV (1900-1901). Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- _____. *The Interpretation of Dreams*. New York: Avon Books, 1969.
- _____. *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora); Tres ensayos de teoría sexual. Obras completas* VII (1901-1905). Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- _____. *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen. Obras completas* IX (1906-1908). Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
- _____. *Collected Papers, III-IV*. London: Hogarth Press, 1952-3.
- Genette, Gérard. *Figures III*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- Glaudes, Pierre. "Après coup". *Revue de Sciences Humaines* (1995): 240-60.
- Gramuglio, María T. "La filosofía en el relato". *Punto de Vista* 20 (1989): 35-6.
- _____. "El Lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- Harari, Roberto. *Fantasma, ¿fin del análisis?* Buenos Aires: Nueva Vision, 1998.
- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction". *New Literary History* 3 (1971-2): 135-56.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Éditions du Seuil, 1980.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire Livre V. Les Formations de l'Inconscient*. París: Éditions du Seuil, 1998.
- _____. *Seminario XIV, Lógica del Fantasma (1966-1967)*. Inédito. Versión mimeografiada Buenos Aires, 1990.
- _____. *Le Séminaire Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse (1959-60)*. París: Éditions du Seuil, 1986.
- _____. *Le Séminaire Livre XVI. Logique du fantasme (1966-67)* (inédito).
- _____. "Kant avec Sade". *Écrits*. París: Éditions du Seuil, 1968.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Démasquer le réel*. París: Éditions du Seuil, 1990.
- _____. "Fantasma originario, fantasmas de los orígenes, origen del fantasma". *El (lo) inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969. 103-43.
- Létoublon, Françoise. "Europe". Pierre Brunel, editor. *Dictionnaire des Mythes Féminins*, París: Editions du Rocher, 2003. 698-706.
- Miller, Jacques-Alain. *Dos Dimensiones clínicas: síntoma y fantasma*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1989.
- Pederson-Krag, Geraldine. "Detective Stories and the Primal Scene". *Psychoanalytic Quarterly* 18 (1949): 207-14.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

- Rabant, Claude. "Œdipe". *Encyclopedia Universal*. París: PUF, 403.
- Riera, Gabriel. "For an 'Ethics of Mystery': Philosophy and the Poem". *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*. Gabriel Riera, ed. Albany: SUNY Press, 2005. 125-64.
- _____. "Fidelidad al acontecimiento –De la narración en Saer". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIX/57 (2003): 91-106.
- _____. "La Ficción de Saer, ¿una antropología especulativa?" *MLN* 111-2, (1986): 368-90.
- Saer, Juan José. *Cuentos completos* (1957-2000). Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- _____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- _____. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- _____. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1991.
- _____. *Diálogo Piglia/Saer. Por un relato futuro*. Santa Fé: Centro de Publicaciones de la UNL, 1990.
- _____. *El entenado*. Barcelona: Destino, 1983.
- _____. *La mayor*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- _____. *Nadie Nada Nunca*. México: Siglo XXI, 1980.
- Spanos, William. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination". *Boundary 2* 1/1 (1972): 147-68.
- Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction". *Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. 42-52.
- Vallejo, Cesar. *Los heraldos negros*. Buenos Aires: Losada, 1976.

